

0- 795253

На правах рукописи



Зиновьева Эллона Николаевна

**СИНКРЕТИЗМ ТВОРЧЕСТВА А.Н. ВЕРТИНСКОГО И ФОРМЫ ЕГО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛИЗАЦИИ**

10.01.01 – русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Ульяновск – 2012

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Ульяновский государственный педагогический университет имени И.Н. Ульянова»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Алексеева Надежда Васильевна

Официальные оппоненты: **Дырдин Александр Александрович**
доктор филологических наук, профессор,
зав. кафедрой филологии, издательского
дела и редактирования Ульяновского
государственного технического
университета

Белова Ольга Павловна
кандидат филологических наук,
старший преподаватель кафедры
журналистики Ульяновского
государственного университета

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Самарский
государственный университет»

Защита состоится 26 апреля 2012г. в _____ часов на заседании
диссертационного совета КМ 212.276.02 по присуждению ученой степени
кандидата филологических наук при ФГБОУ ВПО «Ульяновский
государственный педагогический университет имени И.Н. Ульянова» по
адресу: 432700, площадь 100-летия со дня рождения В.И. Ленина, д.4

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ульяновского
государственного педагогического университета имени И.Н. Ульянова

Автореферат разослан 24 марта 2012 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КФУ



0000787807

Ученый секретарь
диссертационного совета

Кузьмина М.Ю.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Александр Николаевич Вертинский (1889–1957) – поэт, певец, композитор, артистическая личность, обладающая неповторимой исполнительской манерой, явление в отечественной культуре XX в. уникальное. Его творчество высоко ценили многие художники XX века. А.Ахматовой принадлежит фраза: “Вертинский – это эпоха.”¹ Дмитрий Шостакович в беседе с Леонидом Траубергом говорил: “Ты понимаешь, что такое Вертинский? Он в сотню раз музыкальнее нас, композиторов”.² Юрий Олеся писал, что Вертинский казался ему “образцом личности, действующей в искусстве <...> явлением искусства <...> - искусства странного, фантастического”.³

На протяжении едва ли не целого столетия сохраняется устойчивый интерес к феномену Вертинского и у рядовых слушателей, и у мастеров эстрадно-театрального искусства, и у теоретиков театра и искусства. При относительной изученности наследия А.Н. Вертинского остается вне поля исследования один из сложнейших вопросов творческой индивидуальности синкретический характер его искусства. На рубеже XX-XXI вв. этот интерес необычайно возрос в связи с оформлением в отечественной филологии научной школы по изучению авторской песни.

Актуальность исследования определяется постоянно возрастающим интересом к А.Н. Вертинскому как “прародителю” жанра авторской песни и уникальному явлению синкретичного искусства XX в.

Предмет исследования: формы поэтической реализации синкретизма в творчестве А.Н. Вертинского.

Материал исследования: стихотворные тексты 1915-1957, большая часть которых собрана и опубликована Л. Вертинской в книге “Дорогой длиною...” Мемуары, интервью, письма...”, (М., 1991), а также тексты Вертинского, выбранные диссертантом из зарубежных изданий.

Цель исследования: выявить синкретический характер творчества А.Н. Вертинского как особой эстетической целостности, формы и способы ее поэтической реализации.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Изучить некоторые вопросы теории синтеза в эстетике Серебряного века и ее роль в формировании художественной индивидуальности Вертинского.

¹ Роскина Н. “Как будто прощаюсь снова...” // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 537.

² Трауберг Л. Вертинский А.Н. “За кулисами”. М., 1991. С. 289.

³ Олеся Ю. Ни дня без строчки. М., 1989. С. 488.

2. Выявить в творчестве М. Кузмина и И. Северянина исполнительскую грань деятельности как первые опыты искусства синкретизма в искусстве Серебряного века.
3. Проследить трансформацию традиций итальянской народной комедии дель арте, а также русского городского романа в художественной практике поэтов Серебряного века, в творчестве Вертинского прежде всего.
4. Опираясь на теорию межвидовых и междоусловных жанровых взаимосвязей, рассмотреть "песенки-аризетки" (печальные песенки) как авторское жанровое образование, их эволюцию.
5. Проследить процесс зарождения и развития темы Родины в творчестве Вертинского, особенности ее художественного решения.

Новизна исследования заключается прежде всего в самом подходе к творчеству А.Н. Вертинского как к целостной и одновременно подвижной (эволюционирующей) системе синкретического искусства. В работе впервые выявлены предпосылки и предытоки поэтической и театрально-исполнительской индивидуальности Вертинского, прослежена трансформация традиционных образов и жанров, дано обоснование авторскому жанровому образованию "песенок-аризеток" А.Н. Вертинского, а также сделана попытка анализа практически не изученной темы Родины.

Основные положения, выдвигаемые на защиту:

1. Творчество Вертинского представляет собой особый феномен, который обладает своим обликом, своей художественно целостной образно-тематической и жанровой системой.
2. Уникальность художественного мира и личности Вертинского формировалась под воздействием теории синтеза искусств, активно разрабатываемой в эстетике русского символизма, а также путем освоения/преодоления первых опытов синкретичного искусства в творчестве М. Кузмина и И. Северянина.
3. Являясь звеном между элитарным и массовым искусством, образный мир Вертинского опирался на традиции классической и народной культуры и одновременно трансформировал их применительно к своей художественной системе (Пьеро итальянской комедии дель арте – Пьеро А. Блока – Пьеро А.Н. Вертинского; классический романс – городской или бытовой романс – печальные песенки).
4. В 10-е годы XX века, в период поиска своего творческого Я, Вертинский найдет свой особый авторский жанр – жанр *песенок-аризеток* с характерными для него мотивами, образами, лексическим и ритмико-интонационным строем. В процессе дальнейшего творчества в песенках-аризетках, созданных в иное время, в иных обстоятельствах, произойдут заметные изменения: появится новый тип героини, изменится характер лирического героя, произойдет смена интонационного ключа. И тем не менее они сохраняют основные признаки прежнего авторского жанрового образования.



5. Творческая зрелость Вертинского (нового, мало знакомого читателю и слушателю) связана с темой Родины. Она “вызрела” в художественном сознании из многолетних скитаний по странам и континентам, из нарастающего сложного чувства вины, тоски и боли по Родине. Традиционная для русской поэзии в целом (“больная” для русского зарубежья), тема эта в творчестве Вертинского разработана в жанре песни.

Методологическую основу исследования составляют труды М.М. Бахтина, А. Белого, М.Л. Гаспарова, Л.Я. Гинзбург, В.М. Жирмунского, М.Ю. Лотмана, Ю.Н. Тынянова, Б.Л. Томашевского, Б.М. Эйхенбаума и др.

В качестве основных методов в работе использованы историко-литературный, сравнительно-типологический, лингвостилистический, а также элементы структурно-семиотического анализа стихотворных текстов.

Научно-практическая значимость заключается в возможности использования результатов работы при изучении русской литературы в вузах, гуманитарных лицеях и гимназиях. Материалы данного исследования могут быть использованы при изучении авторской песни.

Структура работы обусловлена целями и задачами исследования и состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка, насчитывающего 227 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** рассматривается степень изученности творчества Вертинского, обосновывается актуальность темы диссертации, формулируются цель и задачи, предмет и материал исследования, научная новизна и практическая значимость диссертационного исследования, методологическая база, основные положения, выносимые на защиту, результаты апробации работы и ее структура.

Глава I. “Истоки поэтической и художественно-исполнительской манеры А.Н. Вертинского”

В параграфе 1.1 – **“Идея синтеза в эстетике Серебряного века: некоторые аспекты теории”** – особое внимание уделено вопросу развития теории синтеза искусств в России на рубеже XIX-XX веков. Свое философское обоснование она получила в философско-эстетических взглядах В. Соловьева о слиянии в единое целое истины, добра и прекрасного (красоты). Такое слияние Соловьев обозначил термином “положительное всеединство”. По мнению философа, искусство самоценно и выполняет жизнеобразующую миссию, являясь главным, решающим и ничем не заменимым способом радикального преодоления препятствий на пути человечества к социальной и нравственной гармонии.

Эта эстетика и стала отправной точкой общественного движения, появившегося в России на рубеже XIX-XX веков и направленного на преобразование общества исключительно средствами культуры и искусства. “Младосимволисты”, выстраивая свои подходы к проблеме синтеза, опирались на теорию Соловьева и приняли в качестве нормативных его принципы

“цельности” и “положительного всеединства”. У символистов была популярна теория о взаимопроникновении всех искусств и прежде всего о влиянии музыки на литературу и другие виды творчества. Так, А. Белый в статье “Формы искусства” выстраивает свою систему видов искусства, располагая их “по вертикали”, “ в порядке совершенства”: зодчество, скульптура, живопись, поэзия, музыка. В статье “Будущее искусство” А. Белый говорит о стремлении существующих форм искусства к распаду, их бесконечной дифференциации, которым способствует развитие техники. И в то же время об их стремлении к синтезу, выражающемуся в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр.

Первые самостоятельные поэтические опыты А. Белого увенчались созданием нового жанра – *поэтических симфоний*, особенностью которых было построение их по законам музыкальных лейтмотивов, их контрапунктического развития и сопряжения. Этот жанр как никакой другой соответствовал теории символистов о взаимопроникновении всех искусств и большом влиянии музыки на литературу, поэтому А. Белый стал первым, кто заговорил о мистерии как “синтезе всех возможных искусств”.

Многие явления общественной и культурной жизни того времени развиваются под знаком “синтеза”. Популярная в то время *идея синтеза* затрагивает, по мнению Е.В. Ермиловой, разные сферы жизни: “синтез искусства и жизни, разных искусств, философии и искусства, духа и плоти, религии и общественности, христианства и язычества”.⁴

В начале XX века особой популярностью пользовалась идея синтеза искусств. *Синтез* – (от греческого соединение, сочетание) – определяется как “органическое единство художественных средств и образных элементов различных искусств, в котором воплощается универсальная способность человека эстетически осваивать мир. Синтез искусств реализуется в едином художественном образе или системе образов, объединенных единством замысла и стиля, исполнения, но созданных по законам различных видов искусства...”⁵

Исторически древнейшие синтезы представляли собой “сочетание ритмованных, оркестрических движений с песней-музыкой и элементами слова” (Веселовский). Однако это “сочетание” было не искусством в полном смысле, а *синкретическим творчеством*. *Синкретизм* – слитность, нерасчлененность, характеризующая первоначальное состояние чего-либо. Синкретизм был присущ и мышлению древних, не разделявшемуся на такие сферы, как искусство, наука, религия. Это было во многом предопределено подчиненностью жизни ритуалу, обряду. Для обрядового синкретизма не свойственно разделение на лиц действующих и воспринимающих. Все присутствующие являлись участниками, творцами, исполнителями совершаемого обрядового действия. В дальнейшем на основе синкретического

⁴ Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С. 29.

⁵ Эстетика: Словарь/Под общ. ред. А.А. Беляева и др. М., 1989. С.318.

творчества в результате дифференциации сформировались самостоятельные искусства.

Возвращение к генеалогии цельной образности происходит в истории культуры на стыке XIX-XX вв., когда под влиянием вторичного синтеза возникают новые синкретичные виды искусств: фотография, кинематограф, эстрада.

На практике *синтез искусств* существовал уже давно, это можно видеть на примерах искусства древнего Египта и Эллады. Под *синтезом искусств* принято понимать органичное соединение, сочетание равноправных, самостоятельных видов искусства. В результате взаимодействия и сочетания разных видов искусства, т.е. синтеза, возникает новая художественно-синтетическая реальность. Освоение и преобразование мира является основанием синтеза искусств как художественного творчества.

Существует два основных смысла в понимании синтеза искусств. Во-первых, синтез рассматривается как “историческая категория, отражающая содержание художественных целостностей, сложившихся на определенном этапе развития искусства”.⁶ Во-вторых, синтез искусств можно рассматривать как “вполне определенную целостность, доступную созерцанию и анализу”.⁷

По мнению Н.В. Алексеевой, на новом этапе исторического развития, на рубеже XIX-XX веков, синкретизм возрождается у символистов в идее синтеза как художественный универсум, якобы способный найти гармоническое разрешение накопившихся противоречий действительности (Симфонии Белого, “Мистерия-буфф” Маяковского). Но здесь лидирующее положение занимала все-таки поэзия, а музыка и буффонада были на второстепенных ролях, а возможно, даже и неким экзотически-орнаментальным новационным приемом, лежащим на поверхности экспериментом. Н.В. Алексеева отмечает, что первые опыты действительно нового, художественно осознанного синкретизма по законам межвидовых внутритекстовых связей (поэзия, музыка, лицедейство) связаны с именами М. Кузмина и И. Северянина. Рождался новый вид искусства, (не универсалия!). Вне классических нормативов различных видов “большого” искусства и одновременно с учетом их, на их фоне. Начался процесс вычленения и кристаллизации нового вида искусства – искусства синкретизма как самодостаточной, многофункциональной структурной системы, который продолжается и по сегодняшний день (авторская песня). Вертинский в этом контексте – уникальный феномен эпохи и “человек – эпоха” (Ахматова) одновременно. Практическая неизученность синкретизма связана как со сложностью его природы (совмещение различных художественных “языков”), так и с отсутствием из-за этой сложности единой научной методики исследования.

⁶ Кино как синтетический вид искусства. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.refsr.ru/referat-555-1.html>

⁷ Там же.

Параграф 1.2. *“Первые опыты искусства синкретизма в поэзии Серебряного века”.*

Из числа многих поэтов, экспериментировавших в плане синтеза, в диссертации выделяются М.Кузмин и И.Северянин, чье творчество могло оказать влияние на А.Н.Вертинского.

1.2.1. *М.А. Кузмин (1872 – 1936).*

В данной части работы рассматривается творчество М.Кузмина – поэта, драматурга, музыканта, исполнителя, театрального критика. Этот художник интересен не только тем, что идея синтеза музыки и слова получила в его творчестве свое воплощение, немаловажный интерес представляет исполнительское мастерство автора. До того, как он отдал предпочтение литературе, Кузмин собирался стать композитором и в свое время был подающим надежды учеником Римского-Корсакова. Признание своих литературных способностей Кузмин получил в артистическом петербургском кругу как автор цикла “Александрийские песни” (1906) и повести “Крылья”, которые он сам представлял вниманию слушателей в различных литературных салонах. Период вхождения в большую литературу совпал с увлечением М. Кузмина старообрядчеством. Автор исполнял свое произведение на античную тематику (имеются в виду “Александрийские песни”), “не сняв старорусского платья”. Указывая на эту деталь, Н. Богомолов и Д. Малмстад считают, что это “наглядное проявление капризного его синкретизма”.⁸ Популярность Кузмина и интерес к нему публики не ограничивался только его стихотворным, музыкальным или театральным творчеством. Для искусства начала двадцатого века свойственно было мифологизировать личность художника. Кузмин же вполне обладал качествами хорошего мистификатора. Поэт не стремился разрушить ореол таинственности вокруг своего имени. Это касается не только его биографии (факты которой он сам порой искажал, менял дату рождения). Для своих современников М. Кузмин был фигурой таинственной, о которой ходило множество слухов и легенд: “Кузмин – король эстетов, законодатель мод и тона. Он – русский Брюммель. У него триста шестьдесят пять жилетов.

По утрам к нему собираются лицеисты, правоведы и молодые гвардейцы присутствовать при его “petit lever” [“малый прием”, утренний прием посетителей – из ритуала французских королей. – Э.З.] Он – старообрядец. Его бабушка – еврейка. Он учился у иезуитов. Он служил малым в мучном лабазе. В Париже он танцевал канкан с моделями Тулуз-Лотрека. Он носил вериги и провел два года послушником в итальянском монастыре. У Кузмина сверхъестественные “византийские глаза”. Кузмин – урод...”⁹

Таким образом, для современников М. Кузмина было нелегко составить из противоречивых сведений о нем целостный образ, и возникал вопрос: как все это сочетать? Загадочность Кузмина подчеркивали и внешние проявления. До 1905 года Кузмина связывали больше с русскими старообрядцами (сам он ходил в русской рубашке и смазных сапогах). Современников поражал

⁸ Богомолов Н.А. и Малмстад Д.Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. С.103.

⁹ Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1989. С.96 – 97.

контраст между его новым обществом (литературной богемой), его собственной внешностью (a la mugik) и поведением, в котором причудливо сочетались подчеркнутая “русскость” и манеры столь же элитарного интеллигента.

После общения с символистами (1906-07) М. Кузмин снова меняется. Он прекрасно чувствовал себя, погружаясь в атмосферу игры, созданную символистами, и внешне вел себя в соответствии с правилами этой игры – все это отражено в воспоминаниях И. Одоевцевой.

В своих творческих поисках Кузмин выходит за пределы исключительно музыкального жанра. Он прекрасно понимал свои достоинства и недостатки и потому говорил: “У меня не музыка, а музычка, но в ней есть яд”.¹⁰ Создавая свою “музычку” и “песенки”, он подчеркивает их обособленность от традиционной музыки и песен. Эта “музычка” сводила с ума завсегдатаев литературно-светских салонов Петербурга. Обаяние Кузмина-исполнителя подкупало даже таких придирчивых знатоков и ценителей музыки, как Каратыгин, Метнер, Браудо. Но в целом отношение к “песенкам” Кузмина (Кузмин называл свои творения *песенками*, именно с мягким знаком) у современников было различным: от восторга до полного неприятия. Современники, по словам Г. Иванова, отмечали *подражательность*, *банальность* и *легковесность* кузминских песенок, но в то же время просили повторить. По-видимому, исполнительский дар и мощная харизма позволяли не замечать, как “плывут с простенькой мелодией глуповато-чувствительные “стишки”, привычно сталкиваются незатейливые рифмы...”¹¹ Творчество Кузмина нередко определяют такими антитетичными эпитетами, как *простота* и *утонченность*, *естественность* и *манерность*. Именно эти его качества привлекали и одновременно отталкивали слушателей и зрителей.

Произведения Кузмина требовали особого способа подачи, особого способа общения со слушателями (зрителями), особой атмосферы. Создаваемый ореол загадочности – не просто способ общения с аудиторией, но и неотъемлемая составная часть его творческой индивидуальности, искусства, изначально не лишенного театральности.

Нельзя исключить и визуального воздействия на зрителя. Примеряя на себя различные маски, смешивая стили и эпохи, Кузмин как бы приглашает зрителей принять участие в своеобразной игре, создает особый художественный мир. По мнению диссертанта, многие грани исполнительской манеры М. Кузмина, (визуальные ряды, маска, игровое начало, песенки...) не могли не оказать влияния на формирование творческого феномена А.Н. Вертинского.

¹⁰ Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1989. С.289.

¹¹ Ермакова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С.29.

1.2.2. Игорь-Северянин (Игорь Васильевич Лотарев. 1887 – 1841)

В данной части работы рассматривается творчество виртуозного поэта-экспериментатора Игоря-Северянина, умеющего воплотить в своих стихах новые ритмы и формы. Ему, как и Кузмину, было не чуждо “мифотворчество”, глазам восторженных поклонников и многочисленных поклонниц он представлял в образе пресыщенного жизнью и удовольствиями аристократа, утонченного эстета и избалованного денди. И лишь самые близкие знали, что это всего лишь маска, не имеющая ничего общего с оригиналом. Обратной же, карнавальной стороной этой прозы жизни и стала Мирэллия (в честь Мирры Лохвицкой) – поэтический образ страны, которую Северянин населил своими *грезерками, королевами, маркизами*. Для Северянина основой эстетизации действительности стала *игра*. Пик популярности Северянина пришелся на период первой мировой войны. Именно на этом фоне как нельзя более органично выглядит И. Северянин, чье искусство помогало отстраниться от печальной действительности. На публике, как и положено королевской особе, И. Северянин никогда не подходил знакомиться сам, а ждал, пока ему представят, причем это относилось и к женщинам. Порой эта маска переходила в позерство (не всегда удачное.) “Самый модный дэнди, вроде Оскара Уайльда из Сестрорецка”,¹² – скажет о нем В. Маяковский.

Кроме самих стихотворных текстов, на популярность поэта работал редкий исполнительский дар. И. Северянин называл себя “северным бардом” и, оправдывая эту заявку, он пел свои стихи на сочиняемые им мелодии (сохранились даже ноты некоторых мелодий). По свидетельствам современников, поэт обладал хорошим голосом и умел им владеть. Северянин не просто был приверженцем салонного стиля, в чем его нередко упрекали современники, но он был великим новатором в поэзии. Он открывал не только новые рифмы, основанные на сочетании русского языка с иностранными, он один из основоположников жанра реситалей – “авторских читок перед многотысячным слушателем”,¹³ вплотную приблизивших чтение стихов к эстраде.

Игровое начало реализовалось в самом стихе, где в центре у Северянина – “Я лирического героя, какие бы маски он ни надевал”.¹⁴ Помимо этого, личность самого поэта вызывала у публики живой интерес.

Проведенный в работе анализ позволяет говорить о М. Кузмине и И. Северянине как о художниках, оказавших влияние на творческую манеру А. Вертинского. Каждый из них создавал свой особый жанр на основе синтеза различных искусств (музыка, поэзия, театр). Каждый использовал ту или иную маску для общения со зрителем. Каждый был склонен к мистификации своей биографии, каждый искал свой способ общения с публикой, обусловленный законами оригинального жанра.

¹² Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 39.

¹³ Шумаков Ю. И. Северянин в Эстонии. Игорь-Северянин. Стихи и поэмы 1918-1941. М., 1990. С. 18.

¹⁴ Викторова М.А. Игорь Северянин и поэзия серебряного века: творческие связи и взаимовлияния. 10.01.01. Дисс. канд. филол. наук. Ярославль, 2002. С. 106.

При всем различии индивидуальных форм творчества, у этих поэтов есть и общие черты: использование масок и наличие игрового начала. Но если Кузмин и Северянин прежде всего – поэты, то Вертинский утвердился в истории художественной культуры в целом как Артист, Художник, Мастер, обладающий уникальным даром творения неповторимого мини-спектакля, в котором все его элементы – текст, музыка, пластика, сценическое пространство и сам исполнитель – срежиссированы автором в художественно завершенную целостность.

ГЛАВА II. “Формы художественной реализации синкретизма в творчестве А.Н. Вертинского”.

Параграф 2.1. “А.Н. Вертинский в поисках своего Я в искусстве”.

В данном разделе рассмотрены некоторые моменты биографии Вертинского, повлиявшие на формирование его творческой индивидуальности. Среди них, кроме работы в театрах миниатюр и знакомства с мастерством современных эстрадных исполнителей, особое внимание обращается на рождение маски Пьеро.

Сам процесс этот одновременно прост и сложен: с одной стороны, – это образ, подсказанный самой жизнью, конкретной ситуацией (службой Вертинского в качестве медбрата). С другой, – это порождение литературно-театральной атмосферы тех лет, когда образы комедии дель арте были очень популярны. Способ подачи материала слушателям тоже во многом обусловлен игровым началом, проявившимся в использовании маски, а также стремлением к синтезу искусств, характерному для рубежа XIX – XX веков и влиянием традиций эстрады, невероятно быстро развивающейся в это время.

В параграфе 2.2. “*Пьеро Вертинского в контексте театрально-поэтических образов комедии дель арте*” – прослеживается генезис образа Пьеро как персонажа итальянской народной комедии, его трансформация в поэтическо-театральном искусстве Серебряного века и в творчестве А.Н. Вертинского.

Одной из существенных черт общественной жизни России предоктябрьской эпохи, по словам В. Бабенко, является “едва ли не тотальная театрализация”¹⁵. С одной стороны, это театрализация быта, с другой стороны, – это театрализация в творчестве: использование мастерами традиций карнавала, обращение к канонизированным театральным маскам. Как пишет Т.И. Акимова, “театральная атмосфера Серебряного века способствовала развитию интереса к стилизациям и пародиям предшествующих культур”.¹⁶ Под пристальное внимание художников попадают персонажи популярной в XVII веке в Италии комедии дель арте или комедии масок. Арлекин, Пьеро и Коломбина органично вписались в русское балаганное действо.

Образ Пьеро – печального белого клоуна в итальянской комедии дель арте – выступал в роли несчастного влюбленного и всегда носил комический характер. Блок в лирической драме “Балаганчик” меняет традиционно

¹⁵ Бабенко В.Г. Артист А. Вертинский. Материалы к биографии. Размышления. Свердловск, 1989. С.34.

¹⁶ Акимова Т.И.Своеобразие конфликта в поэтической драме Серебряного века// Литература и театр:

Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Льва Адольфовича Финка. Самара, 2006. С.239.

комическое восприятие этого персонажа на лирическое с осознанием трагичности своей судьбы. В исполнении Мейерхольда Пьеро Блока получил кукольную пластику марионетки, приобрел черты декадентской изломанности.

Пьеро Вертинского, сохранив в себе блоковское лирическое начало, уже не воспринимается как балаганный персонаж. Пьеро Вертинского – не кукла. Это живой человек, актер, страдающий от неразделенной любви. Изящный из традиционной системы театра масок (Пьеро – Коломба – Арлекин), он обретает статус самодостаточного героя моноспектакля.

Пьеро у Вертинского прошел, как известно, некоторую эволюцию. Начиная артист как Белый Пьеро, а позже, к 1917 году, на сцену вышел необычный, невиданный до этого Черный Пьеро. По наблюдению разных исследователей и современников, смена облика Белого Пьеро носила длительный характер: сначала на смену белому гриму пришла черная полумаска, затем белое кружевное жабо сменилось черным, пока, наконец, не появился Черный Пьеро. Он выступал в полумраке, подсвеченный лиловатым светом, от которого густо нагримированное белилами лицо приобретало мертвенный оттенок, а в улыбке ярко красного рта появлялся не только печальный, но и зловещий оттенок.

Диссертант предполагает, что одной из важнейших причин, повлиявших на выбор цветового облика Пьеро, стала в большей степени *мода на декадентскую эстетику*. Вертинский равно отошел от маски Пьеро, в эмиграции (с 1921 г.) он вышел на сцену уже в другом облике – в облике аристократического светского льва.

Параграф 2.3. “Русский городской романс и его трансформация в творчестве А.Н. Вертинского”

В параграфе дана характеристика романса как жанра и прослежена его генеалогия. Обозначено разнообразие видов романса (камерный, городской, цыганский). Дана характеристика литературной составляющей романса как лирике напевного типа и в ходе анализа поэтических текстов отмечено, как Вертинскому удается трансформировать традиции городского романса применительно к своему творчеству. Музыкальный критик А. Титов считает, что у романса главное качество – это интонация, “исполнитель, нашедший свою интонацию, по существу овладевает жанром, хотя может и не обладать особыми голосовыми данными. Романсы, как говорится, поются душой”.¹⁷ Вертинскому удалось найти свою нишу на сцене, непохожую интонацию. Романс классический, известный, даже “заезженный”, в исполнении Вертинского вдруг обретал новое лицо. Романс, по сравнению с песней, обладает более сложным психологическим рисунком и субъективнее в своем лиризме. Если в песне герой, как правило, объективирован, то в романсе лирический герой и автор сливаются. Диссертант согласен с определением поэзии Вертинского как поэзии песенной (Тарлышева Т.А. и др.), но, памятуя об уникальности синтетического дара Вертинского, вряд ли можно вести речь о классической

¹⁷ Титов А. “Романс свежее дыхание”. //Ах, эти черные глаза...Городские и цыганские песни, романсы. М.,1998. С. 3.

форме романса в любых его вариациях (камерный, городской, цыганский). Романс, безусловно, один из истоков авторской песни Вертинского. Он отдал ему дань, использовал его смыслообразующую и интонационную особенности.

На примере анализа песни “Дни бегут” выявлено, что Вертинский использовал для создания своих оригинальных произведений элементы романсового стиля: в лексике полный набор поэтических штампов, характерных для романса: “розы”, “слезы”, “в сердце нож”... “А любовь – это яд!”, “А любовь – это ад!”, обилие восклицаний, подчеркивающих экспрессию. Строфика тоже частично напоминает строение романса: куплет из шести строк, музыкальный рефрен из трех строк, но плюс к этому есть еще и припев из восьми строк. Однако, несмотря на внешнее сходство с романсом, перед нами оригинальная песня Вертинского. Еще один момент, сближающий песни Вертинского с романсом – простота мелодии и аккомпанемента. Известно, что “русский романс предназначался для исполнения прежде всего не профессионалом, а любителем, и именно этим обстоятельством, а не недостатком композиторской техники, объясняется простота аккомпанемента, его принципиально антивиртуозный характер”.¹⁸ Вертинский не был профессиональным композитором. Сочиняя музыку, он интуитивно стремился, передать реальные речевые интонации, чтобы музыка была непосредственным проявлением чувства, а потому искал не столько гармонии, сколько “психологического оправдания каждому обороту”.¹⁹ Далее формальное сходство заканчивается и выявляются отличия. Прежде всего, перед нами рефлексирующий автор-исполнитель, который говорит не от себя, а от всех и каждого. Вместо характерного для романса “я”, здесь – “мы”, казалось бы, лишшающее текст лирического романсового субъективизма и как бы снижающее степень психологического напряжения. Характерная для романса ситуация разлуки или несчастной любви здесь заменена “анализом” жизненных ошибок. И дело даже не столько в том, что трудно провести грань между песней и романсом, сколько в том, что музыкально-поэтическая составляющая жанра Вертинского выстраивала свою сущность на границе песни и романса (и, конечно, театра).

Из сказанного видно, что русский романс, *городской прежде всего*, явился той богатой “питательной средой”, которая способствовала рождению особой манеры исполнения – проигрыванию миниатюрной драмы, формированию уникального феномена Вертинского автора-исполнителя-актера. Вертинскому удалось сохранить во многих своих произведениях мягкий лиризм и психологизм, которыми славился русский бытовой романс. В свое время романс из камерного салонного вокального искусства стал искусством для широких слоев населения, преимущественно горожан. Примерно такой же путь к широкому зрителю, слушателю прошел и

¹⁸ Овчинников М.А. Творцы русского романса. М., 1992. Выпуск 2. С.14.

¹⁹ Там же.

Вертинский. Начав как камерный салонный певец, он постепенно стал выразителем мыслей и чувств широкой публики.

В параграфе 2.4. *“Синкретическая природа песенок-аризток как авторского жанрового образования, их эволюция”* рассматриваются произведения, которые в ранний период творчества (10-е годы XX века) Вертинский определял как *печальные песенки* или *песенки-аризтки*. В ходе сопоставления с однокоренными вокальными жанрами (ария, ариетта, ариозо) делается вывод, что песенка-аризтка – это особый авторский жанр, обладающий определенными чертами, составляющими их *жанровую сущность*. Среди них, кроме синкретического характера (единства слова, музыки, сценического действия и личности автора-исполнителя), важнейшими являются *настроение, маска или образ лирического героя, который является основой для поэтики художественного мира Вертинского*. Для аризток характерен *новеллистический сюжет, в основе которого личная драма персонажа, чаще всего любовная. Простота синтаксиса, банальность рифм, экзотическая вычурность, а порой и безвкусица* – художественные приемы, на которых держится поэтика аризток. Художественному миру аризток свойственна *“миниатюрность масштабов”* и ее проявление на словесном (лексическом и морфемном уровне). Наиболее характерными чертами аризток можно считать узнаваемость обыгрываемых ситуаций и персонажей, в которых Вертинскому удалось *“облагородить”, “приукрасить”, “приподнять над бытом”* житейские драмы маленького человека. Благодаря *простоте стиха и незатейливости музыкального сопровождения* происходит *создание определенного настроения*. Аризтки – это индивидуальный, неповторимый авторский жанр, обладающий самодостаточностью, завершенностью формы в ее образно-поэтическом, музыкальном и исполнительском единстве. В этом новом жанре Вертинский отразил своеобразное мироощущение эпохи начала XX века, ее эстетические вкусы и пристрастия.

Появившись и оформившись в 10-е годы, авторский жанр аризток претерпел определенные изменения на протяжении дальнейшего творческого пути Вертинского, однако сохранил свои основные черты. Изменения в художественном мире Вертинского происходили не сразу, а постепенно. Период творческой зрелости Вертинского совпадает с периодом эмиграции. Заграничный период творческой биографии Вертинского можно условно поделить на 2 периода: докитайский (жил в Европе и Америке) и китайский. Такое деление, по мнению диссертанта, может выявить качественные изменения, произошедшие в творчестве Вертинского.

Безусловно, в количественном отношении в годы эмиграции по-прежнему преобладают *“аризтки”*, посвященные *“изломанным отношениям мужчины и женщины”* (Ю. Олеша). Однако теперь появляется новый тип героини. Это не просто *“малютка”*, роняющая *“алмазы”* слез в бокал вина, или мечтательная героиня, отправившаяся после смерти к Богу на бал. Как правило, героини доэмигрантского периода вызвали сочувствие, сопереживание. Теперь, с появлением нового типа героини – женщины из

высшего света, шикарной и знающей себе цену, однако не всегда счастливой в любви – меняется и “характер” “аризток”. Появляется ирония, порой едкая.

В эмиграции у Вертинского появляется еще один тип героини – роковая женщина. Это, как правило, актрисы – красивые, независимые материально, любимые публикой, имеющие поклонников, но в то же время одинокие: “Испано-сюиза” (1928), “Ракель Меллер” (1928), “Актрисе”, посвященное Анне Стэн (1934), “Гуд Бай”, посвященное Марлен Дитрих (1935). Эти женщины живут в своем выдуманном “киношном” мире, мечтая об “идеальной любви”:

“Идеал Ваших грез – Квазимодо. А пока его нет – Вы – весталка” (“Испано-сюиза”). Играя свои “киношные” роли в жизни, они не могут найти настоящую любовь среди живых людей.

Здесь Вертинский остается верен характерным чертам своеобразного жанра аристок. Сохраняется, как и в ранних песенках, мелодраматизм, приверженность к броскости (сыпать в шампанское цветы – “Желтый ангел”). Однако есть и новые черты. Во-первых, новый тип женщины, во-вторых, это новый лирический герой, за которым угадывается личность самого поэта, в-третьих, – появляется горькая самоирония, которой не было в раннем творчестве.

В так называемый “китайский период” снова изменилась героиня, изменились условия, в которых она *существует*. Это не малютка “Лю-лю”, как в ранних доэмигрантских песенках, и не светская львица европейского эмигрантского периода. Теперь Вертинский рассказывает о трагической судьбе русских эмигранток в Китае. Героиня лишена каких-либо мечтаний и иллюзий, разочарована в людях, не верит в любовь, а порой даже мстит за свое “бедное прошлое – Без семьи, без любви и без юности даже”. Возникают образы живых кукол, у которых нет прошлого, нет воспоминаний, утрачено чувство любви. Мир замкнулся в пределах кабака, выход из которого, как правило, один – на кладбище.

За долгие годы эмиграции Вертинский довел свое “маленькое искусство” до совершенства. Арсенал его репертуара пополнился новыми образами (дамы из высшего общества, эмигрантки, великие актрисы и др.), Вертинский создал целую галерею женских образов, которые, несмотря на свою обобщенность, явились отражением судеб определенной части общества. В эмиграции меняется не только облик, но и характер лирического героя, поэтические строки пронизаны иронией, самоиронией, а порой и сарказмом. Лирический герой, с одной стороны, приобрел резко критическое отношение к изображаемому, но в то же время не утратил способности сочувствовать и сопереживать своим героиням.

ГЛАВА III. “Тема Родины в творчестве А.Н.Вертинского как отражение исторических судеб России и русского человека”.

Тема Родины вошла в творчество Вертинского неожиданно и как бы случайно. Впервые она прозвучала в песне “То, что я должен сказать” (октябрь 1917) еще до эмиграции, но именно с нее начинается свое развитие тема Родины в его творчестве. В дальнейшем к этой теме Вертинский вернется в период

эмиграции. Быстро поняв, что совершил ошибку, покинув Родину, он предпринимает попытку возвращения в 1925 году во время гастролей по Бессарабии. (Вертинский получил отказ). Именно тогда и появилась песня “В степи молдавнской”, которую артист считал знаковой. Эта песня Вертинского в одночасье стала культовой, отразившей настроение “России N2”. Такие же чувства испытывал и сам Вертинский, поэтому песня звучала в его устах естественно и искренне. Лирический герой тоскует по близкой и недоступной Родине.

Вертинский в эмиграции в основном вращался в артистическом мире. В числе его хороших знакомых и друзей можно назвать Ф.И. Шаляпина, балерину А. Павлову, актрису Т. Карсавину, хореографа и танцора С. Лифаря... Вертинский сознательно держался в стороне от всевозможных групп и сообществ, не подписывал писем и воззваний, принимая участие лишь в благотворительных акциях. Вдали от Родины Вертинский сохранил привычку быть в курсе всех литературных событий. Он “великолепно знал и любил поэзию эмиграции, его поэтическое творчество развивалось во взаимодействии и с поэзией “Парижской ноты”, и с творчеством старших поэтов эмиграции: Бальмонта, Теффи, Саши Черного, Игоря Северянина. Он встречался с Буниным, Арцыбашевым”.²⁰ Основное чувство русской эмигрантской литературы – ностальгия характерно и для песен Вертинского о Родине.

Родина для Вертинского связана со светлыми воспоминаниями из детства. Праздник Рождества с детства был для Вертинского любимым, об этом он сам писал в мемуарах. В 1934 году он написал песню “Рождество”, где остались только светлые сказочные воспоминания о добром празднике.

В целом в эмиграции по-прежнему центральное место в его творчестве занимает тема любви. Но теперь, когда Вертинский прожил за границей более десяти лет, тоска по Родине все чаще заглушает мотивы любовных песен, все чаще даже в интимных песенках появляется образ “голубых краев” (“Любовнице”).

Все песни Вертинского, посвященные России, проникнуты светлой любовью и безоговорочным приятием своей страны. В этом отношении он был ближе к той части эмигрантов, которые считали, что о Родине нельзя говорить плохо, потому что “о матери плохо не говорят”. Такое мироощущение Вертинского отразилось в песне “О нас и о Родине”(1935). Здесь впервые Вертинский поет от лица всего поколения эмигрантов, появляется образ целого поколения, страдающего без Родины.

В так называемый “китайский период” происходят дальнейшие изменения в творчестве Вертинского. Примерно с конца 1930-х – начала 1940-х годов происходит действительный поворот. Это – другой Вертинский во всех отношениях, но главное – по мироощущению и миропониманию. Вертинский начинает задумываться о мире и своем месте в мире. Изменения условий

²⁰ Коваленко С.А. Феномен Александра Вертинского //Российский литературоведческий журнал “Алконост”. 1993, N2. С.141.

вливают на расширение тематики и глубину поэтического зрения. Отправляясь в Китай, Вертинский стремился быть ближе к такой недоступной для него Родине. Вертинского все чаще посещают мысли о судьбе своей страны. Обращение к истории и культуре Китая невольно приводят к аналогии с историей России ("Китай").

Понимание того, что он совершил ошибку, покинув Родину в тяжелую минуту, приводит к осознанию чувства вины перед своей страной. Это отражается в творчестве тех лет. Мыкание по свету воспринимается как наказание за этот проступок. Особенно остро переживал Вертинский свою удаленность от Родины в годы Великой Отечественной войны.

Вертинский причислял себя к поколению "нищих и блудных отцов", которое "сбежало, бросило свой дом, семью и мать" ("Наше горе", 1942). Он считает, что содействие и сочувствие Родине поможет "уйти от собственного ада".

В 1943 году в Шанхае, вдохновленный полученным разрешением вернуться на Родину, Вертинский пишет "Иную песню", в которой он поет о предстоящей радостной встрече с *милой Родиной*, которой он теперь будет слагать *иные песни*, и о том, что готов с оружием в руках защищать свое отечество.

Это действительно *иная* песня, *иной* Вертинский. Ритмико-интонационный строй больше напоминает тексты М. Светлова. Отрывистый маршевый ритм впервые появляется у Вертинского. Лексика, больше характерная для революционных песен, выделяет этот текст из всего написанного Вертинским ранее: *винтовка, пулемет, стремя*. Смена интонации в творчестве Артиста связана с радостным ожиданием встречи с Родиной. Полученное разрешение вернуться на Родину он считал великим счастьем и наградой судьбы, которую он должен заслужить и вымолить прощение. Небывалый душевный и эмоциональный подъем артиста и повлиял на его огромную работоспособность.

Вернувшись в Москву, Александр Николаевич создает новый репертуар и пересматривает старый. Он включает в свой репертуар стихи советских поэтов (это он уже начал делать еще когда жил в Китае в годы Великой Отечественной войны.) Однако, на Родине новых песен на его собственные тексты создано не так уж и много. Возможно, это связано с активной гастрольной деятельностью и съемками в кино. Многие ранние вещи, которые полюбили зрители, Вертинский исполнял теперь по-иному, как правило, с иронической усмешкой. Однако, по наблюдениям литературного критика К. Рудницкого, посещавшего концерты Вертинского, публика не замечала этой иронии и воспринимала все всерьез.

Главной темой в этот период является тема Родины, но теперь в ней нет былой тоски и ностальгии. Каждая песня пропитана радостью от встречи с родной землей. В военное и послевоенное время Вертинский искренне верит в свою страну и в тот курс, которым она идет. ("Салют" (1943), "Пред ликом Родины" (1946), "Птицы певчие"(1946)).

После возвращения на Родину первые восторженные песни постепенно сменяются философскими размышлениями о своем служении Родине, стремлением определить свое место в новой действительности. Изменения в поэтике стиха Вертинского можно заметить в смене ритмов, лексики и эмоционального настроя. Но как бы не менялись внешние художественные приемы, константой темы Родины в любом периоде творчества Вертинского является Любовь к своему Отечеству.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, делается вывод о том, что творчество Вертинского представляет собой особый феномен, который обладает своим обликом, своей художественной целостной образно-тематической и жанровой системой.

Основные положения диссертации отражены в публикациях:

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Тема Родины в творчестве А.Н. Вертинского // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. Научный журнал. Киров. 2011. N4(2). С.83 – 86.

Публикации в других изданиях:

2. Вертинский как родоначальник авторской песни // Актуальные проблемы изучения и преподавания русского языка и литературы. Материалы П Всероссийской научно-практической конференции в 2-х частях. Часть I. Ульяновск, 2008. С. 37 – 41;

3. Маска Пьеро в творчестве А.Н. Вертинского // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма. Седьмые Веселовские чтения. Ульяновск, 2008. С. 29 – 43;

4. Песенки-аризетки Вертинского // Проблемы взаимодействия эстетических систем реализма и модернизма. Восьмые Веселовские чтения. Ульяновск, 2010. С. 44 – 53;

5. “Вертинский – это эпоха” // Вестник Ульяновского государственного педагогического университета имени И.Н. Ульянова. Сборник научных статей. Вып. 7. Т. 1. 2011. С.111-115.

Подписано в печать 12.03.2012. Формат 60х84/16.

Усл. печ. л. 1,16. Тираж 100 экз. Заказ 311.

Типография УлГТУ, 432027, г. Ульяновск, ул. Северный Венец, 32.

102